OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (13)
27 de julho de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

ALMADA NEGREIROS E A "INVENÇÃO OU DESCOBERTA" DA ARTE ANTIGA

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Estudo sobre os mecanismos alegóricos e polissémicos da Arte Antiga, tomando por base as propostas de Almada Negreiros sobre os Painéis de S. Vicente de Fora (MNAA).

Palavras-chave: Almada Negreiros, José de Bragança Painéis de S. Vicente, Pintura Primitiva, Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda.

Disponibilidade *online*: academia.edu | archive.org | blogspot.com

Na estruturação das obras artísticas, a versatilidade compositiva é feita de artifícios e engenhos que podem ser descodificados pelo historiador através de análises comparativas. Paralelamente, em alguns casos os criadores deixaram escrito ou até publicaram alguns dos métodos e lógicas dos processos de planeamento.

Constituem parcelas de gramáticas simbólicas que, quando entendidas e contextualizadas, reforçam uma outra perspectiva sobre as obras plásticas, permitindo resgatar sistematicamente os artistas de longas e melancólicas esperas, reconhecendo-lhes com objectividade as subtilezas de génio que, intuitivamente, qualquer observador já presumia e antecipava.

Sobre a Arte Antiga, tome-se como paradigma um dos seus maiores expoentes – Leonardo, que no seu *Tratado de Pintura* aconselhara os novos profissionais no ofício a primeiro dominarem a técnica, tornando-se em autênticos "espelhos" da Natureza.

Alcançariam assim, e desde logo, uma verdadeira universalidade entendível por todo o ser humano, dando Leonardo exemplos inesperados que pudera testemunhar: crianças muito pequenas dirigindo-se com alegria a um retrato, julgando tratar-se do pai verdadeiro, ou ainda a imagem muito fiel de um indivíduo a bocejar, fazendo que os observadores involuntariamente também abrissem a boca[1].

1 Leonardo DA VINCI, *Tratado de Pintura*, parte I:7, 25, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.59, 82.

Esta universalidade da pintura abrangia até os animais, enganando aves que tentavam pousar em estruturas que de facto não existiam; cães ameaçando a "rivais" impávidos em quadros; ou até uma macaca que tinha furiosos ataques de ciumes, tomando o seu próprio retrato por uma concorrente[2].

Um pintor deveria portanto ser materialmente hábil e rigoroso, mas também versátil, aliás tal como a própria imagem reflectida num espelho, que muda conforme o objecto colocado em frente[3].

Não obstante, da linha argumentativa de Leonardo percebe-se que a técnica não é um fim em si mesmo, mas uma maneira de apreender as regras da Natureza, e a partir daí operar com criatividade e "subtil invenção". Enfim, o pintor "é ele quem decide", tornando-se no senhor absoluto da sua obra[4].

Abrem-se pois novas vias e artifícios, que o Leonardo vai deixando perceber no seu *Tratado*, como por exemplo o reconhecer e adaptar simples nuvens e até manchas nas paredes que sugiram figuras ou mesmo composições mais elaboradas[5].

Outro engenho sugerido por Leonardo é a pintura de um rosto adaptando partes de outras faces[6], lembrando neste aspecto o antigo pintor grego Zeuxis, que milénio e meio antes teria começado a recorrer a esse expediente[7].

De notar que os mestres-pintores da Antiguidade longínqua sempre mantiveram uma especial reputação, e mesmo que não tivessem obras sobreviventes, as descrições textuais das pinturas e outras histórias associadas, constantes por exemplo nos textos de Plínio, foram conservadas e promovidas na atmosfera dos mosteiros medievais, logo contribuindo para a infindável e provocadora criatividade de muitos iluminadores de manuscritos.

Tal interesse seria naturalmente amplificado com o advento do Humanismo e do Renascimento nos século XV-XVI, cujo panorama competitivo levava os artistas a desejarem ser reconhecidos como o "novo Apeles" (i.e. o muito laureado pintor de Alexandre o Grande).

Havendo a consciência de se viver um período especial nas Belas-Artes, certos artistas como Giorgio Vasari (1511-1574) foram também biógrafos e comentadores, e não obstante destacarem os colegas da sua época, não esqueciam os mestres do classicismo greco-romano.

---

2 IDEM, *Ibidem,* I:14, p.66.
3 IDEM, *Ibidem,* I:56, p.114-115
4 IDEM, *Ibidem,* I:12-13, pp.63-64. Para mais sobre Leonardo e a importância das regras da Natureza, cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.41-43.
5 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:66, 173, pp.122-123, 180.
6 IDEM, *Ibidem,* II:173, p.159.
7 Mantendo-se como uma referência para artistas de sucessivas gerações, o mesmo artifício será empregue em obras muito posteriores, caso dos Painéis de Nuno Gonçalves (MNAA), onde alguns personagens são compósitos – cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.90-94 (pp.136-140 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]); IDEM, *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012 [*online*].

Vasari evidencia pois o já referido Zeuxis (que também enganava as aves), bem como Polignoto e Timanthes, que distinguiam uma geração que apenas usava quatro cores. E ainda melhores foram os subsequentes Erion, Nicomanchus, Protegenes e, claro, Apeles, os quais segundo as fontes tudo faziam simplesmente perfeito, na forma e no espírito das obras[8].

Ainda no século XVI e da mesma geração de Vasari, outro artista e crítico/historiador de referência foi o português Franscisco de Holanda (1517-1584), que também não esqueceu esses mestres de outrora, interessando-se até pelos preços que atingiam os respectivos trabalhos. Além de vários outros aspectos, destaca ainda o talento e a excepcional erudição de Panfilo, o qual conseguira mesmo "que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grau das artes liberais"[9].

Tratara-se contudo de uma promoção efémera. Vítima da subtileza dos seus engenhos, e por isso incompreendida por quem apenas via o óbvio, a disciplina viria a cair para o universo dos ofícios mecânicos. Aqui passando toda a longa medievalidade, a arte pictórica conhecia agora em Leonardo um acérrimo defensor, que procurava recolocá-la no domínio das superiores Artes Liberais, e bem no topo.

Para tal insistia que um pintor devria dominar quer a técnica oficinal-mecânica (assemelhando-se a um espelho), quer a vertente intelectual e psicológica, aprofundando para tal métodos e artifícios que ultrapassavam a própria Natureza, de modo a construir mundos próprios.

O domínio combinado da técnica e da correspondente expressão da originalidade tornou-se a base do ensino artístico e a medida da Crítica, daí que para muitos Leonardo se tornasse num "padroeiro" dos próprios criadores, ele que até conjecturara sobre a primeira obra estética da Humanidade: um simples risco delineado em torno da sombra do próprio artista[10].

E contudo a figura de Leonardo implica um paradoxo. Sempre buscando a perfeição mecânica e intelectual, poucas foram as obras que deixou acabadas.

Dizia Almada Negreiros que "de todos os os Pintores da Renascença o que deixou menos pinturas foi por excelência o especulador. Chamava-se Leonardo da Vinci. Deixou poucas pinturas e muitos, muitos desenhos"[11].

Um deles, aliás paradigmático, é o universalizante *Homem Vitruviano*, onde a figuração humana é associada à geometria do círculo (eternidade celestial) e do quadrado (domínio terreno; os quatro horizontes básicos e facilmente mensuráveis).

8 Giorgio VASARI, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, vol.II, Londres, 1912-14, p.80; a referência em como as uvas pintadas de Zeuxis atraiam as aves encontra-se no vol.IX, p.133.

9 Francisco de HOLANDA, *Diálogos de Roma*, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1955, pp.111-112.

10 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:129, p.156.

11 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo*, ed. Assírio e Alvim, 2015, p.143.

Percebe-se que Leonardo fosse uma das grandes referências para Almada, também relativamente parco em telas mas profícuo em desenhos, muitos dos quais de feição ou pelo menos com uma base geométrica e filosófica-especulativa, mesmo quando parecem ser espontaneamente figurativos.

Vários desses trabalhos foram popularizados em revistas e jornais ou através de gravações em edifícios. Mais do que um pintor, Almada era sobretudo um artista gráfico que via nesta modalidade a expressão de uma eterna procura do conjunto, de uma lógica universal que também levava Picasso a desejar ser um artista total. Por outras palavras, e embora considerando que uma obra de pintura era uma expressão culminante, todavia interessava-lhes fundamentalmente o processo, o ensaio, a busca, os pontos de contacto proporcionados pelas linhas essenciais do desenho (*disegno*, *design*).

Referia Almada que na base de tudo está o Conhecimento (≈ Verbo), o qual se expressa pela "invenção ou descoberta"[12]. Ou seja, quando os artistas julgam inventar, percebem que na verdade (re)descobrem a genialidade de outros que viveram há séculos ou mesmo milhares de anos. Deste modo – sublinhava o português – os mestres inovadores sabem "que o novo está perpetuamente no antigo", opinião que reforçava citando Delacroix: "o novo existe e é tudo quanto há de mais antigo"[13].

Expressivas desta lógica são as fotografias onde o próprio Almada Negreiros imita por exemplo o *Discóbolo* nu, ou os dois retratos pintados de Fernando Pessoa, ironizando acerca dos célebres Painéis do MNAA[14], aos quais Almada deu tanta importância.

No fundo trata-se do processo de *imitate and elaborate*, pelo qual as formas plásticas vão evoluindo e renovando o interesse pelas criações do passado, mesmo quando o objectivo era a exaltação do futuro.

Esta dinâmica historicista fora intensificada na viragem do século XIX para o esperançoso XX, quando os já consagrados antigos Mesopotâmicos, Egípcios, Gregos e Romanos cediam agora parte do protagonismo às sensacionais revelações de murais pré-históricos e de artes étnicas africanas e de outros continentes, demonstrando a existência de inesperadas genialidades mais antigas e diversas do que inicialmente admitido. Tal influenciou quer os novos criadores europeus, quer mesmo os estudos historiográficos, motivando a que, no próprio Velho Continente, as diversas nacionalidades ("raças") procurassem nos respectivos acervos medievais os traços das suas autonomias estéticas, i.e. as fundacionais escolas "primitivas"[15].

12 IDEM, *Ibidem,* p.142.
13 IDEM, *Ibidem,* pp.31, 65.
14 E.g. os polémicos mosaicos ou ladrilhos, o chapéu-caraminhola, a iluminação divergente, o fundo em "painéis", etc.
15 O paradoxo maior desta inflexão parece ter-se verificado em Inglaterra e no campo da paleoantropologia. Se no século XIX Darwin fora duramente satirizado, já em inícios do século seguinte exaltava-se o britânico "primitivo" ou *Earliest Englishman*, com base num prestigioso (mas adulterado) registo fóssil. Sobre esse "Homem de Piltdown" v. Stephen Jay GOULD, *O Polegar do Panda – Reflexões sobre História Natural*, Gradiva, 2000, pp.120-138.

É assim que o orgulhoso luso-são-tomense Almada passa a visitar assiduamente o Museu Nacional de Arte Antiga, detendo-se aí no *Ecce Homo*, "a mais bela pintura que até hoje os meus olhos viram por toda a parte"[16].

Na altura admitia-se que esta tábua pudesse ser da autoria ou estar relacionada com Nuno Gonçalves, o mesmo dos icónicos seis Painéis oriundos de S. Vicente de Fora, então divididos em dois trípticos e a cuja atracção gravitacional Almada também não pudera escapar no MNAA.

De algum modo equiparando-os ao *Ecce Homo*, os Painéis seriam para Almada a "Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa"[17].

E é neste pressuposto que em 1926 estala a polémica, quando numa dessas visitas Almada terá comentado que os Painéis estavam mal ordenados, bastando seguir as linhas dos mosaicos ou ladrilhos para corrigir a disposição das grandes tábuas.

Os acontecimentos precipitam-se, vindo o artista a protestar pela omissão do seu papel quando José de Bragança anunciou publicamente que os seis Painéis formavam afinal um único políptico – conclusão a que teria chegado aproveitando o referido comentário e sugestão acerca dos ladrilhos.

De notar que Almada não reivindica em concreto a reformulação dos Painéis num só políptico, admitindo serem duas questões distintas: "Eu sou o autor da descoberta da perspectiva dos ladrilhos, e o sr. dr. José de Bragança, servindo-se da perspectiva dos ladrilhos (a minha descoberta), encontrou a verdadeira solução [dispositiva] dos Painéis"[18].

Um com o método decisivo e o outro com a solução reveladora, Almada e José de Bragança iriam desdenhar-se mutuamente[19], chegando a contenda mesmo a vias de facto, numa polémica com certas semelhanças à ocorrida poucos anos antes, quando Virgílio Correia viu um seu comentário omitido por Reynaldo dos Santos aquando da correcta determinação do apelido do escultor quinhentista Nicolau Chanterene (polémica que rapidamente desembocou numa das maiores batalhas editoriais do século XX português, opondo as revistas *Terra Portuguesa* e *Lusitânia*)[20].

Não sendo a História da Arte uma disciplina inferior a qualquer outra, e tendo por isso direito ao rigor e à sua própria Memória, importa tentar perceber quem descobriu o quê. Acresce que no caso de

16 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit.,* p.87. Sobre essa pintura v. *Octógono* n.17 / Julho de 2025 – "O Ecce Homo do MNAA – metamorfoses do bem e do mal".
17 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.129.
18 IDEM, *Ibidem,* p.170. De notar que Almada é consistente nesta posição, nunca pretendendo ser quem descortinou o políptico (e.g. pp.160-161, etc.), embora reclamasse uma participação vital neste processo.
19 IDEM, *Ibidem,* pp.156, 163, 165, 170-171.
20 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte – no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos*, Diss. Mestrado FCSH-UNL, 2004, pp.71-72, 128-153 IDEM, *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, pp.81-82, 128-149 [*online*].

Almada, tratava-se igualmente de um artista – um "inventor" que buscava o Conhecimento também pela "descoberta".

Reclamava insistentemente ser o "descobridor da perspectiva dos ladrilhos" – a chave que permitira a outrem a inevitável e necessária conclusão de que os Painéis formam afinal um só políptico. Ou seja, um dado incontestavelmente crucial quanto à "Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa".

Almada não deixaria os Painéis, perseguindo-os ao mesmo tempo que era por eles atormentado[21]. Volvidos trinta anos entendeu ter consolidado uma nova e espectacular descoberta, indisputada – como uma catarse triunfal, falava de si próprio na terceira pessoa, lembrando o controverso momento de 1926 e anunciando a conclusão a que agora chegava: "Mas o próprio descobridor desta perspectiva [dos ladrilhos] ainda estava muito longe de conhecer que ela era determinada num conjunto final de quinze tábuas"[22].

Assim, durante esses anos voltara-se para a História da Arte e densificou a via geométrica (que já fora a base na questão dos ladrilhos). A Geometria parecia-lhe inclusivamente um factor decisivo de unificação estética, por exemplo entre determinado vaso da Antiguidade remota com certo desenho de Leonardo ou outra obra mais recente. Daqui extrapolava que os seis Painéis, embora autonomizáveis num políptico, eram afinal parte de um conjunto total de quinze tábuas originalmente concebidas para a batalhina Capela do Fundador, propondo-se demonstrá-lo numa série de cerradíssimos esquemas de linhas e curvas[23].

No centro e como eixo gerador de toda a composição encontrava-se o místico *Ecce Homo*, que tanto o fascinava ainda antes de ter começado a prestar maior atenção aos Painéis, relativamente aos quais Almada Negreiros comentava: "Haverá outras mensagens do pintor nesta obra, mas coube-me [descobrir] a da Geometria"[24].

A respeito desses elaboradíssimos exercícios, por falta de competência nesse domínio não se pretende aqui demonstrar algum erro de Almada, embora em todo o caso pareça ter sido guiado mais pelo entusiasmo e desejo que pela razão objectiva, talvez cabendo-lhe bem o epíteto de "especulador" (≈ experimentador) que o próprio elogiosamente atribuíra ao sempre inquieto e curioso Leonardo.

Ainda assim, releve-se a ideia de que existem "outras mensagens" nos Painéis, i.e. que se trata de uma obra multidimensional. E é neste aspecto que, mesmo marginalmente, os textos e entrevistas de

21 Mesmo os acima referidos dois retratos de Fernando Pessoa parecem conter a necessidade de se trocar a ordem (para que as figuras fiquem viradas para dentro, como nos Painéis), talvez numa ironia à polémica de 1926 (igualmente visível nos ladrilhos desses retratos ≈ losangos dos fatos de arlequim).

22 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.176.

23 IDEM, *Ibidem,* pp.22, 88-89, 98-99, 102-103, 110, 114, 122-123, 134-135.

24 IDEM, *Ibidem*, p.49.

Almada ganham particular relevância, deixando pistas e confirmando o método polissémico dos artistas na elaboração dos seus trabalhos.

É disso exemplo a observação de que, no painel "dos Monges", o indivíduo de barbas segura uma tábua que é na verdade a tampa do ataúde no painel "da Relíquia", no extremo oposto[25]. Trata-se aqui do princípio da desmaterialização dos objectos com intuitos alegóricos[26], o que neste caso poderá ser interpretado como a vitória da eternidade (à dextra da composição) sobre a mortalidade do mundo terreno (à sinistra)[27].

Outro elemento apontado, agora no painel dito "do Arcebispo", respeita a um suposto "mapa [horizontal] de Portugal simulado no vazio do molho de cordas"[28]. Uma insinuação cartográfica não é impossível, tendo sido aliás apresentado noutro contributo um exemplo do MNAA[29]. Contudo, no caso das cordas figuradas nos Painéis, dever-se-á procurar uma outra leitura subjacente, embora seja de assinalar na proposta de Almada Negreiros o princípio da sugestão figurativa nos contornos dos espaços vazios, ampliando o poder alegórico das pinturas[30].

O mesmo se diga das grandes letras que o artista plástico propõe estarem modeladas nas vestes dos dois protagonistas aureolados nas tábuas maiores dos Painéis[31], sendo que a respectiva composição geral foi planeada de modo a ter o seu centro simbólico na figura do jovem príncipe[32], tratando-se aqui de uma observação oportuna e que pode ser enquadrada no entendimento do políptico enquanto voto de perpetuação dinástica.

Aparentemente, Almada parece também valorizar o uso da perspectiva nos Painéis, o que seria uma novidade interpretativa, uma vez que de modo crítico-condescendente tal fora sempre visto como o principal defeito do políptico.

Enfim, numa perspectiva geral, é de notar que as teses de Almada carecem de revisão e cautela em vários pontos, mesmo porque o autor não resistiu a olhar para a obra-emblema da Arte Portuguesa com

25 IDEM, *Ibidem*, pp.115-116. Acrescente-se que a designação alternativa de painel "dos "Monges" em lugar de painel "dos Frades" constitui uma denominação mais exacta, pertinente e relevante, parecendo dever-se a Almada.

26 Sobre este tópico cf. *Deconstructing Caravaggio and Velázquez*, 2012 [*online*].

27 Relativamente a esta lógica de equivalências simétricas entre as tábuas do políptico, confira-se *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.73-75 (pp.119-121 na versão agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de* Avis, 2011 [*online*]. Ainda acerca do tema, v. igualmente *As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 1*, 2016 [*online*].

28 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., pp.90, 178.

29 Nomeadamente a representação de Portugal no "estandarte" de um S. Miguel / Anjo Custódio do Reino, cf. *Octógono* n. avulso (9) 30 de Março de 2025 – "Arte e cartografia no século XVI – o rectângulo angélico".

30 V. por exemplo o perfil característico de Cosme de Médicis na *Adoração dos Magos* de Botticelli (*The Akenpapers 1*, 2013, p.75 [*online*], ou a melancólica construção narrativa em *The leaves of Caravaggio*, 2013 [*online*].

31 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., pp.49, 82, 90-91. Embora seja questionável a leitura de Almada, a modelação de letras era de facto relativamente comum na arte dos séculos XV e XVI, inclusivamente enquanto monogramas que serviam de assinatura das obras (e.g. *Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã*, 2014 [*online*].

32 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.157.

a expectativa do descobridor que crava triunfalmente a bandeira e colhe a glória. Admite-o ao recordar a visita da discórdia ao MNAA, corria o ano de 1926:

"A certa altura, porém, num momento luminoso eu vi os ladrilhos e disse: Cá está! É só acertar os ladrilhos!

"A sensação agradável de surpresa que eu tinha experimentado com a descoberta da perspectiva dos ladrilhos não seria tão grande nem tão intensa se não tivesse reparado nos olhos que me deitava, nesse momento, o sr. dr. José de Bragança. Os seus olhos fitavam-me estranhamente, incendiados pela admiração, pela alegria, pelo entusiasmo e, confesso, nunca me tinha acontecido até então ser admirado com tão verdadeira admiração!

"Bravo, seu Zé Almada! – disse o sr. dr. José de Bragança, profundamente emocionado.

"Parece impossível eles não terem dado por isto! – disse eu embriagado com a descoberta"[33].

Almada não se curou deste feitiço que envolve o arqueólogo que encontra o túmulo intocado do faraó ou o viajante que busca a fonte perdida do Nilo. É deste modo que um seu contemporâneo e também estudioso dos mesmos Painéis tem passagens que, por coincidência ou não, lembram bastante o livro *Deuses Túmulos e Sábios*, onde C.W. Ceram faz o apelativo "Romance da Arqueologia"[34].

Contudo, esses Painéis, como aliás tantas outras obras antigas, não são como o estável Pólo Sul, mas antes o oposto Norte, precário, feito de gelo em movimento e onde uma bandeira aí cravada ao fim de algum tempo já se encontra distante.

Ao longo das décadas foram-se sucedendo as ilusórias "interpretações definitivas", as "verdadeiras soluções", as "respostas finais" ou, em sarcasmo auto-crítico, as "explicações integrais", que na verdade, quando muito, vão tocando nas arestas de criações artísticas polissémicas, desenhadas de raiz para se metamorfosearem em diversos planos narrativos.

Ninguém pensa que os clássicos literários têm interpretações simplistas, e o mesmo se deveria considerar a respeito das grandes obras plásticas, sobretudo na pintura – a muda poesia, como lhe chamava Camões, o qual, pretendendo realçar a superioridade das Letras, acrescentava ainda que a poesia era como que uma pintura "que varia" (*Lusíadas* VII:76, X:84). Parece uma resposta a Leonardo, que num jogo de palavras alegara que, se a pintura era poesia muda, a poesia era pintura cega[35].

33 IDEM, *Ibidem*, p.152.

34 Mesmo Vergílio Correia, erudito de biblioteca e arquivo por excelência, descrevera a sua breve experiência em Marrocos quase como se fora o arqueólogo-espião Lawrence da Arábia, causando inclusivamente grandes especulações em Lisboa.

35 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, I:19, p.71. Noutras passagens desta primeira parte do *Tratado,* o toscano procura realçar uma alegada mais-valia da pintura sobre a poesia.

Nesta saudável rivalidade[36], de um modo ou outro fica subjacente a densidade de conteúdo e engenho quer das imagens escritas, quer das figuradas.

Neste horizonte amplo, além da "perspectiva dos ladrilhos" também as subsequentes propostas de Almada quanto aos Painéis revelam-se inovadoras, e não apenas no sentido da mera curiosidade ou excentricidade historiográfica. Mesmo quando dúbias ou até erróneas[37], são úteis para contextualizar os recursos e mecanismos com que os próprios artistas modelam as suas construções. O mesmo se diga dos textos de artistas-autores como os já mencionados Leonardo, Vasari, Holanda...

E também estes ficaram enfeitiçados e surpreendidos pela provocadora e desafiante genialidade daqueles que os precederam. Sempre os antigos...

Nota final. Exemplos comparativos (detalhes)

Sousa Lopes, séc.XX, Museu Militar de Lisboa
(foto: PMO)

Pieter Bruegel, séc. XVI, Museu do Prado
(foto: wikimedia.org)

Mestre do Triunfo da Morte, séc. XV, Galeria Reg. da Sicília
(foto: wikimedia.org)

36 Sobre as vantagens da "inveja positiva" como factor de aperfeiçoamento, v. Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:71, pp.126-127.

37 Por exemplo, sobre o retábulo batalhino, os seis Painéis não são contemporâneos do *Ecce Homo* (mesmo na sua versão original). Todavia, isso não quer dizer que outras tábuas consideradas não se articulassem com o autonomizável políptico, ainda que noutro lugar e contexto.